
COMMUNICATIONS
(classées par ordre
alphabétique des noms
des intervenants)

CATERINA BARBON (ITALIE)

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE
caterina.barbon@mac.com

L'ARTE DELLA FARMACOPEA E LA TRASMISSIONE DEL SAPERE MEDICO NEGLI ERBARI ILLUSTRATI REALIZZATI IN ITALIA SETTENTRIONALE NEI SECOLI XIV E XV

Il nostro intervento ha lo scopo di presentare la trasmissione di due modelli iconografici, riferiti all'erba Mandragora (*Mandragora officinarum* L.) e all'erba Dragontea (*Arum dracuncululus* L.), presenti in una raccolta fitomedica, redatta in lingua latina e illustrata, che abbiamo chiamato con il titolo convenzionale *Liber exemplaribus herbarum manu pictis* (*LEHMP*). Realizzata sulla base di alcuni autorevoli testi medici di età classica, la compilazione si presenta come un manuale operativo ad uso di medici e farmacisti.

Il *corpus* che trasmette la tradizione è composto di sette codici erbari latini. Ad essi si aggiungono altri diciannove manoscritti in volgare che sono riconducibili, almeno in parte, alla tradizione presa in esame. Tutti i testimoni finora individuati sono stati redatti in Italia settentrionale tra i secoli XIV e XV. L'archetipo dei manoscritti rimane, tuttavia, ignoto.

In tali erbari, le illustrazioni non erano solamente degli elementi complementari alla comprensione del testo, ma esse evocavano graficamente le valenze farmacologiche delle piante. Al fine di facilitare questa funzione mnemonica (Gombrich, 1972), il modello grafico doveva necessariamente riflettere schematici moduli canonizzati, che caratterizzavano, già nei primi erbari illustrati, le rappresentazioni destinate a trasmettere le proprietà delle erbe (Pächt, 1950).

Tuttavia, al fine di migliorare tali “immagini informative” (Elkins, 1999), l'introduzione di varianti iconografiche nei modelli stereotipati ha permesso di sviluppare, all'interno della cultura umanistica e del Rinascimento, una coscienza scientifica che, sia pure con deviazioni ed errori, aprì la strada alla farmacopea moderna.

In tale contesto, vi proponiamo l'analisi filologica e iconografica delle due rappresentazioni botaniche, che sono il risultato dell'interpolazione di differenti fonti testuali e iconografiche di derivazione classica e che sono state trasmesse per oltre un secolo nel *LEHMP*. Infine, discuteremo il modo in cui tale processo di adattamento si sviluppa negli erbari della tradizione secondo le elaborazioni testuali e iconografiche specifiche, che sono il frutto delle conoscenze teoriche e delle competenze pratiche (Halleux, 2009) dei diversi medici/copisti rimasti anonimi.

SOPHIE BELAIR CLEMENT (CANADA)

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL/ UNIVERSITÉ DE RENNES 2
bc.sophie@gmail.com

READING ROOMS

Les expositions d'art sont toujours accompagnées de multiples informations écrites. C'est dans le cadre d'une recherche sur les stratégies de subversion des véhicules textuels par les artistes dans une perspective critique, que je me propose d'étudier les modes d'exposition, de réexposition et de diffusion de l'information. Cette présentation sera

consacrée à l'étude du travail de mise en exposition des documents de la recherche par David Tomas, artiste, anthropologue et théoricien. Tomas travaille à partir de l'histoire des systèmes d'inscriptions du savoir, ainsi que de l'architecture des réseaux de distribution et d'archivage de l'information; bibliothèques universitaires, salle de lectures musicales, espace virtuel. La mise à jour de l'information lors de sa réexposition sera discutée par le biais de l'analyse d'un projet de Maria Eichhorn *Exhibition 5 November – 22 December 2011 / Exhibition 21 August – 29 September 2001 / Exhibition 4 September – 16 October 1999 / Exhibition 9 September – 7 November 1997 / Exhibition 12 September – 28 October 1995, 2011*, arrivé à terme. La circulation de l'information sur l'art et des références théoriques seront analysées à partir d'un projet du commissaire Vincent Bonin, *Lancement québécois. Une anthologie de la revue Texte Zur Kunst de 1990 à 1998, sous la direction de Catherine Chevalier et Andreas Fohr, [éd.], Dijon, Les presses du réel, Zurich, JRP | Ringier, 2010. «C'est une évidence, l'anthologie fera événement dans l'actualité éditoriale francophone» (Critique d'art n°33, printemps 2009). Le 22 mars 2012, 19h, Galerie Séquence, 132, rue Racine Est, Chicoutimi.*

PI-FEN CHUNG (GRANDE-BRETAGNE)

UNIVERSITY OF EDINBURGH
pifenchung@gmail.com

TEXTUAL AMULET— ASTRAL IMAGES AND ESOTERIC BUDDHISM IN TANGUT EMPIRE (1038-1227)

Images can be regarded as a silent witness who records and remains what happened. It would attest to the truth of the word by examining these paintings unearthed from archaeological sites- including Inner Mongolia, Ningxia and Ganshu provinces in China.

With the most sensational discovery on the ruins of Khara-Khoto in western inner Mongolia in 1908, Kozlov and his companion uncovered over 3500 paintings, manuscripts and sculptures and so on. Among this vast collection of paintings, we find a unique motif — astral images. By probing these images, some questions then arise: Why did astral images emerge and gain popularity in Tangut? How did the Tanguts decipher and construct the notion of original destiny and the astral worship? To answer these questions, I approach the topic from the view of Buddhist iconography.

Exploring the roles and functions of astral paintings, we get a picture about the interaction between beliefs and artistic traditions, and realize how Esoteric Buddhism reformed idea of heaven. Hence, the main thesis of my paper includes 2 aspects: Internally, how did Esoteric Buddhism reform people's perception of heaven in Tangut? Then, how was such perception of Buddhist heaven reflected in their visual production? Externally, how did the Tanguts apply Chinese visual cultures to their art?

“The meanings of images are handled in and modified through an interpretive process used by the person in dealing with things he encounters.” The study aims to discuss that how people react to the knowledge and images, and then create new symbols.

DAMIEN DELILLE (FRANCE)

UNIVERSITÉ PARIS I PANTHÉON-SORBONNE
damien.delille@inha.fr

FIGURER L'INVERTI. SAVOIRS MÉDICAUX ET REPRÉSENTATIONS VISUELLES AU PASSAGE DU XX^E SIÈCLE

Dans son étude pionnière de 1857 sur la pédérastie, le médecin Ambroise Tardieu recense les signes physiques du « vice contre-nature » pour s'opposer à l'approche psychologique de son homologue allemand Johann Ludwig Casper. Les descriptions sont tirées des archives de criminologie parisiennes: du « col découvert » au « teint fardé », « les doigts, les oreilles, la poitrine chargés de bijoux » composent « la physionomie étrange, repoussante, et à bon droit suspecte, qui trahit les pédérastes ». Associées rapidement à l'archétype du dandysme efféminé, ces descriptions portées par les discours psychopathologiques du XIX^e siècle, font de l'homosexualité une inversion du genre due au surmenage intellectuel, incarnée notamment dans l'image de l'« hermaphrodisme de l'esprit » décrit par le journaliste allemand Karl Heinrich Ulrichs: « une âme féminine enfermée dans un corps d'homme ». Dans cette volonté de circonscrire, nommer et figurer le pathologique, se dessine la typologie ambiguë de l'inverti sexuel. Les transferts de savoirs qui ont lieu entre études photographiques issues des traités de médecine, caricatures de presse et littérature décadente, vont se focaliser sur certains modèles artistiques qu'il s'agira d'interroger ici, notamment autour de quelques exemples empruntés aux représentations symbolico-ésotériques de *l'École de Platon* (1898) de Jean Delville. De l'hermaphrodite incarnant l'inversion sexuelle à l'androgynisme figurant l'efféminement du masculin, la figure de l'inverti permettra d'esquisser la création de nouveaux savoirs, aux croisements des disciplines, des croyances et des imaginaires fin-de-siècle.

RUTH ERICKSON (ÉTATS-UNIS)

UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA, PHILADELPHIA
ruthee@sas.upenn.edu

RE-ASSEMBLING SOCIOLOGICAL ART IN 1970S FRANCE

Amid a global call to connect art with society following the worldwide uprisings of 1968, a community of artists, critics, and philosophers working in Paris, France, responded with the development of sociological art. Through the work of the art critics Pierre Restany and François Pluchart, the body artists Gina Pane and Michel Journiac, and the Sociological Art Collective, made up of Hervé Fischer, Fred Forest, and Jean-Paul Thenot, sociological art emerged at the intersection of the social sciences and expanded art practices in the late 1960s and early 1970s.

This paper probes relations between artistic and social science spheres by considering the re-evaluation of “artist” and “viewer” as discursive constructs and physical participants in sociological art. Through a remarkable exchange of ideas

and methods, sociological artists resisted art's individualistic and subjective traits through recourse to sociology, while retooling sociology's detached and objective gaze through participatory structures. Artists appropriated sociological research tools such as questionnaires and interviews and combined them with avant-garde performance, installation, and new media to actively engage bodies and viewers. The history of the sociological art movement brings together intellectual and art histories to reveal paradigmatic transformations following May 1968 that continue to shape art and art history today.

GABRIELE FRICKENSCHMIDT (ALLEMAGNE)

GOETHE-UNIVERSITÄT, FRANKFURT-AM-MAIN
frickenschmidt@kunst.uni-frankfurt.de

***"...THERE IS NOTHING SO FASCINATING AS ONE'S PENCIL."* – WAYS OF FEMALE AMATEUR ART IN GREAT BRITAIN AROUND 1800**

Women's striving for knowledge and pleasure in experimental activities on fields of amateur art found favourable conditions in eighteenth-century Great Britain. The accumulation of proficiency in subjects of natural history, in cognition of the antiquity, but as well in domains of art, sustained the well-estimated amateur artworks created by wives of the "gentlemen virtuosi" in seventeenth century. Conventional realms of artistic practice were found in copying originals of classical art and in dealing with themes of natural study, mainly with botanical drawing. Indeed, this acquirement of knowledge and skills took place in privacy and to a moderate extent. The educational ideal of the "accomplished lady" was taken over subsequently by the prosperous middleclass which led to a flattening of quality standards in art production, turning it into a fashionable phenomenon at the end of the eighteenth century - finally according to male convenience. Early feminist movements, namely the "Bluestockings", sharply criticized this development.

Still, being a member of aristocracy offered an optimal access to knowledge and skills in art. Aristocratic amateurs were instructed by professional "drawing masters", by the artists themselves, or by scholars of various realms of science.

The talk's intention is to introduce individual female ways of implementing theoretical knowledge and artistic invention within the historical framework mentioned above. The focus is on a concise example: Elizabeth (1770 – 1840), daughter of George III of Great Britain, reflects on her own amateur art in a series of drawings/etchings claiming to produce an original creation in her own work by the significance of its title. The self-reflective proceeding ranks the amateur far beyond the evaluation of the "accomplished ladies".

SANDRINE GARON (CANADA)

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL / UNIVERSITÉ DE NANTES

sandrine.garon@umontreal.ca

ENTRE MÉMOIRE ET SAVOIR : LA PLACE DU TABLEAU D'HISTOIRE DANS L'HISTORIOGRAPHIE CANADIENNE-FRANÇAISE AU XIX^e SIÈCLE

La littérature historique constitue une source de savoir qui sert l'intérêt national à plus d'une reprise au cours du XIX^e siècle. À cette époque émergent les premières synthèses francophones de l'histoire du Canada : la plupart d'entre elles semblent destinées à affirmer l'existence d'une collectivité canadienne-française en Amérique, alors que celle-ci s'avère menacée d'assimilation par la masse anglophone grandissante. Ainsi, dès 1840, certains membres de l'*intelligentsia* du Bas-Canada se consacrent à la création d'une mémoire commune, élément indispensable à la consolidation de l'identité nationale. Dans cette perspective, les premiers historiens accordent une importance particulière à l'étude du passé de la population afin d'en garantir la pérennité, établissant ainsi une corrélation directe entre la mémoire et la destinée des peuples (P. GROULX, 1998). La littérature historique produite et diffusée propose alors un récit ordonné selon une trame événementielle précise, véhiculant ainsi un constat d'affirmation de la survivance de la nation.

Mais ce processus de mise en mémoire ne s'opère-t-il que dans le champ de l'écriture scripturale? Les représentations picturales mettant en scène ces événements historiques ne relèvent-elles pas tout autant du même mécanisme d'appropriation et de diffusion d'une mémoire culturelle? Dès lors, nous pouvons supposer que le tableau d'histoire remplit également cette fonction : illustrant certains moments d'une histoire culturellement établie, il devient le vecteur de références collectives faites au passé (ASSMANN, 2010). Par le biais d'études de cas, nous démontrerons qu'il contribue à définir une identité nationale singulière et qu'il est, lui aussi, un savoir construit, transmis aux générations futures.

PAULINE GOUTAIN (FRANCE)

UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE / CARLETON UNIVERSITY, OTTAWA

goutainpauline@yahoo.fr

L'ARCHÉOLOGIE DU SUPPORT DANS L'ŒUVRE D'ADOLF WÖLFLI (1864-1930) OU LA DÉCOUVERTE DES COMPÉTENCES À L'ŒUVRE

Adolf Wölflli est l'auteur d'une œuvre littéraire, picturale et musicale, de plus de 25000 pages, réalisée pendant environ 30 ans, alors qu'il était interné à l'hôpital de la Waldau, à Berne. Sa création fut reconnue de son vivant par son psychiatre, Morgenthaler, puis, après-guerre, intégrée à l'Art brut par Jean Dubuffet.

Cette œuvre singulière, en raison de son support - architecture feuilletée de deux mètres de haut, stratifiée en une quarantaine de cahiers - confronte l'historien d'art aux limites de ses méthodes d'analyse - iconographie, formalisme, ... - et l'amène à s'orienter vers d'autres savoirs - archéologie, géologie, voire physique -.

Par le biais de ces nouveaux outils d'analyse, empruntés aux sciences, il lui est alors possible de dégager du support les rouages du processus créateur: sur le plan matériel, une constitution extrêmement complexe, et sur le plan théorique, une maîtrise des étapes de l'édition.

Alors que l'art brut se présente, selon Jean Dubuffet, comme l'art de ceux qui ne savent rien, la matérialité de l'œuvre de Wölfli remet en question, par les compétences qui la sous-tendent, l'opposition entre Art brut et Culture.

De plus, dans la mesure où l'Art brut se dessine dans les marges de l'Art, dans le champ de l'hors-norme, on peut se demander en quoi la mise à jour de ces compétences - connaissances et aptitude manuelle d'un autodidacte, considéré comme fou -, jouent un rôle dans la reconnaissance artistique de cette création.

JI-YOON HAN (CANADA)

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

ji-yoon.han@umontreal.ca

"MANGE-MOI !" CONNAISSANCE DU DÉSIR PAR L'IMAGE SELON SALVADOR DALI

Salvador Dali place l'interpellation « *Mange-moi !* » en légende d'une des nombreuses photographies truffant sa contribution au numéro 3-4 de la revue *Minotaure* (1933). Cette contribution présente, en dix pages suivies, *Les Sculptures involontaires* (photographies de Brassai, légendes de Dali), l'article « De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture Modern' Style » (texte de Dali, photographies de Man Ray et Brassai), et *Le Phénomène de l'extase* (texte et photomontage signés Dali).

Les commentateurs ont souvent analysé ces photographies sans tenir compte des textes ni des légendes, mais surtout, en les isolant systématiquement les unes des autres (Aufraise, Poivert, Conley, Krauss, Fanés). Je postule que grâce au médium de la revue d'art, Dali et ses collaborateurs auraient au contraire accompli un véritable travail de *mise en image* et de *mise en page*, de sorte que la photographie, n'étant ni indépendante du texte, ni simple illustration, devienne le site d'un dispositif de *traduction* (Latour) entre les sens, les médiums et les temps multiples.

« *Mange-moi !* » commande l'image : l'exemple dalinien montrera l'invention d'un savoir sensible du désir à travers l'expérimentation d'un *hybride* croisant photographie, texte, psychanalyse, cinéma, anachronisme et comestibilité. Cet *hybride* est indissociable du lieu collectif de *médiation* des savoirs que constitue le périodique imprimé, et d'une compétence essentielle pour les surréalistes : celle d'un *amateur*, peintre touche-à-tout qui se mêle d'écrire sur l'architecture et d'orchestrer texte et image, afin de provoquer une expérience cognitive du désir informée par l'imagination, et même un délire *critique*.

ARTHUR HÉNAFF (FRANCE)

ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE, PARIS
arthur.henaff@ens.fr

LE SAVOIR DES DIAGRAMMES AU MOYEN ÂGE

Dans la perspective des recherches sur les médiations du savoir en art, les diagrammes médiévaux offrent des possibilités d'interprétation et de réflexion méthodologique non négligeables. Il s'agit ici d'interroger le caractère proprement historique et conceptuel de représentations « diagrammatiques » aussi simples d'apparence soient-elles, et ainsi de dépasser notre propre pratique de l'illustration scientifique qui, à bien de égards, considère les diagrammes comme des universaux neutres de la mise en système de données.

Pour le Moyen Âge en effet, les travaux cherchant à repérer les traditions iconographiques des textes scientifiques, ainsi que les variations au sein de ces traditions, permettent de réfuter l'idée selon laquelle les illustrations ne seraient que de pures répétitions des textes qu'elles accompagnent.

Nous aurons donc à nous poser plusieurs questions : ces images fonctionnent-elles comme des commentaires graphiques de concepts fondamentaux, ou comme des outils servant des découvertes nouvelles ? Comment les classer dans les catégories anthropologiques classiques alors que, parfois, naturalisme et analogisme coexistent au sein d'une même tradition ? Comment prendre en compte en même temps leur apport scientifique et les différents contextes historiques de médiation – commande, attente du lecteur, formation des enlumineurs – auxquels elles se rattachent ? Quelle place peut, ou doit, tenir l'histoire de l'art traditionnelle dans une telle étude ?

Autant de pistes donc pour essayer de déterminer le caractère vivant, inventif et conceptuel des illustrations scientifiques médiévales.

HANS CHRISTIAN HÖNES (ALLEMAGNE)

LUDWIG-MAXIMILIAN-UNIVERSITÄT, MÜNCHEN
hchoenes@web.de

WARBURG ZEICHNET: GRENZEN EINER WISSENSCHAFT VOM BILD?

Aby Warburgs frühe, Fragment gebliebene theoretische Texte sind geprägt von dem Versuch, durch eine erklärtermaßen naturwissenschaftliche Herangehensweise von formelhafter Prägnanz, die Wirkmacht von Bildern zu verstehen. Mit dieser „Kunstpsychologie“ versuchte Warburg die potentiell bedrohliche Bildmacht zu bannen: Distanz zu den Objekten zu schaffen ist ihm hier ein Kernanliegen.

Zugleich finden sich in Warburgs Buchmanuskripten aber eine Vielzahl eigenhändiger Zeichnungen, Diagramme und Schaubilder, mit denen der Autor einzelne Aspekte seiner Theorie zu visualisieren suchte. Anliegen meines Vortrags ist es, das Verhältnis dieser *künstlerischen* Wissensform und Forschungspraxis zu der dezidiert gesuchten wissenschaftlichen *Objektivität* des Textes zu bestimmen. Dazu soll, ausgehend von

noch weitgehend unbearbeitetem Archivmaterial, die Genese der frühen Texte Warburgs nachgezeichnet werden, von seinen Zettelkästen über erste Manuskriptfassungen, bis zu ihren Reinschriften durch seine Sekretärin. Im Zentrum stehen hier die Fragmente „Symbolismus als Umfangsbestimmung“ und „Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie“ (beide ca. 1896-1903).

Das Verfahren der Handzeichnung erweist sich dabei als eine überraschend widerständige epistemische Praxis, die sich in hohem Maße der Überarbeitung, und damit letztlich der Finalisierung der Gedanken widersetzt. Die „Distanzierung“ von den bildlichen Phänomenen, die Warburg im Text verhandelt, scheint ihm selbst in seiner Wissenschaftspraxis nicht zu gelingen. Dass Warburgs Theorieentwürfe Fragment geblieben sind, kann somit letztlich auch auf die Widerständigkeit der ihn unmittelbar betreffenden, eigenen Zeichnungen zurückgeführt werden: Eine Wissenschaft über Bilder kann offenbar nicht *mit* Bildern operieren.

GINETTE JUBINVILLE (CANADA)

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
ginette.jubinvill@umontreal.ca

LE DÉCOR DE LA CHAPELLE DE L'HOSPICE DE CHARENTON : DU SAVOIR ALIÉNISTE À L'ANTIPSYCHIATRIE

L'hospice de Charenton, un des premiers asiles psychiatriques de France, est un établissement élaboré en collaboration étroite entre l'aliéniste Esquirol et l'architecte Gilbert pour en faire un « instrument de guérison ». En 1844, ils souhaitent que le décor de sa chapelle soit adapté au style classique, monumental et sévère de l'architecture. *La Vierge aux affligés* de Léon Riesener constitue la partie centrale de ce décor. Mais entre la commande initialement acceptée et le résultat final du décor de l'abside, Riesener, en incorporant des éléments de réalisme à la scène, s'éloigne de la tradition classique, et de ce fait, il atténue la probabilité de toute intervention divine de même que la croyance en son pouvoir de guérison. Loin de se laisser assujettir par le savoir d'une autre science, l'art ici, par l'agentivité de l'artiste, et par les ressources propres à l'image, doit se comprendre comme un savoir particulier.

Les aliénistes du 19^e siècle en France, conscients du pouvoir des œuvres d'art et des formes architecturales dans la mise en scène de leur savoir et pour la légitimation de leur nouvelle science, entretiennent des liens étroits avec les artistes et les architectes. Il s'est toutefois avéré que l'architecture et les œuvres d'art, créées pour accompagner leur savoir nouveau, portaient en elles, dès l'origine, le germe qui allait alimenter les arguments du mouvement antipsychiatrique du milieu du 20^e siècle. Parmi ceux-ci, l'inefficacité thérapeutique, particulièrement en milieu d'internement, est un des plus récurrents et des plus déterminants.

KONSTANTINA KARTEROULI (ÉTATS-UNIS)

HARVARD UNIVERSITY, CAMBRIDGE
kkarter@fas.harvard.edu

BYZANTINE IVORIES IN MEDIEVAL WESTERN ART: SPOLIA AND OBJECT SERIALITY

During the last decades art historical scholarship on the reception of Byzantine art in the medieval West has almost exclusively seen the reused Byzantine object and the redeployed Byzantine image as *spolium*, and with it, the acts of usage and replication as ones of appropriation of the Byzantine identity. This paper critically examines the function of the Byzantine object as “spolium” by addressing the factors of time and seriality involved in the Western reception of Byzantine objects and art. In particular, it uses the example of the early entrances of Byzantine ivories to medieval West to reflect on the ways these might have affected the Western visual register (evident in the incorporation of Byzantine ivories into the very structure of Western objects, as well as in the Western production of ivories of Byzantine art) and informed the future Western understanding of Byzantine things and forms. The central objective of this paper is the investigation of the dynamics between this object seriality that at times blurs the boundaries between the Western and the Byzantine and the Byzantine object as a distinct unit that maintains its identity even after centuries of Western appropriation and creative imitation.

VALÉRIE KOBI (SUISSE)

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
valerie.kobi@unine.ch

LES GRAVURES DE LA DESCRIPTION DES TRAVAUX QUI ONT PRÉCÉDÉ, ACCOMPAGNÉ ET SUIVI LA FONTE EN BRONZE D'UN SEUL JET DE LA STATUE ÉQUESTRE DE LOUIS XV, LE BIEN-AIMÉ [...] (1768) : ENTRE MISE EN IMAGE D'UN SAVOIR-FAIRE ET PROPAGANDE POLITIQUE

La publication de la *Description des travaux qui ont précédé, accompagné et suivi la fonte en bronze d'un seul jet de la Statue Équestre de Louis XV, [...]* achève le long processus débuté par le Prévôt des marchands et les Échevins de la Ville de Paris en 1748 lorsqu'ils décident d'ériger un monument en l'honneur du souverain régnant. Initialement confié à l'échevin Jean-Denis II Lempereur, le texte de la *Description* sera finalement rédigé par Pierre-Jean Mariette et illustré par des gravures de Pierre Patte, de Bonaventure-Louis Prévost ou encore d'Augustin de Saint-Aubin.

De par cette origine particulière, l'ouvrage possède clairement deux buts éditoriaux distincts. D'une part, il retrace, par le texte comme par l'image, les différentes étapes de cette réussite technologique en « réduisant en arts » les savoir-faire du sculpteur Edme Bouchardon et du maître fondeur Pierre Gor. D'autre part, il glorifie ouvertement le monarque français, tout en valorisant ses commanditaires. Ma contribution visera dès lors à analyser les gravures de la *Description* en tenant compte de cette double perspective.

CHLOE KROETER (GRANDE BRETAGNE)

UNIVERSITY OF CAMBRIDGE

ck361@cam.ac.uk

DEAF PERIODICAL ILLUSTRATION AND THE PROOF OF REASON

In his musings “On Hearing,” Immanuel Kant wrote that “people born deaf, who for this reason must remain mute (without speech), can never arrive at anything more than an *analogue* of reason.”¹ From antiquity until the early twentieth century, deaf individuals were commonly believed to be sub-rational and incapable of complex thought or knowledge. However, by the late nineteenth century, the inception of the deaf periodical industry in Britain provided a forum for deaf journalists to combat this misconception. In the pages of *The British Deaf Mute*, the foremost publication of this genre, deaf artist Alexander McGregor made convincing visual arguments for the intellect, cultural sophistication, and artistic skill of deaf people. With not all deaf people fluent in written English, illustration held a prominent place in deaf publications, and McGregor’s works, published primarily between 1893 and 1905, offer the detailed reporting of good journalism, combined with a keen eye for satire. This presentation will examine several of McGregor’s illustrations addressing the Oralist/Manualist debate, a fierce dispute caused when educational authorities across Europe advocated vocalisation and lip-reading, and the abolition of sign language, which they considered base and primitive. British educational authorities believed, as Kant did, that speech was the basis for rationality and knowledge; through his art, McGregor rejected this view, defending sign language as means of asserting of the intellectual equality of the deaf community.

Immanuel Kant, *Anthropology from a Pragmatic Point of View*, ed. Manfred Kuehn and Robert B. Loudon (Cambridge: Cambridge University Press, 2006 [1798]) 47.

MARIE-ÈVE MARCHAND (CANADA)

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

marie-eve.marchand.2@umontreal.ca

ENTRE SAVOIRS ET LÉGITIMITÉ INSTITUTIONNELLE. STRATÉGIES DE MISE EN EXPOSITION DE LA CÉRAMIQUE AU V & A

À travers onze salles dédiées exclusivement à la présentation de céramiques, le Victoria and Albert Museum juxtapose différents types de mise en exposition et propose plusieurs visions d’un même objet d’étude. Le musée construit ainsi une représentation kaléidoscopique de la céramique qui fait appel aussi bien aux réseaux de connaissances situés en amont de la production de l’œuvre qu’à ceux situés en aval.

D’une part, la reconstitution d’un four à cuisson, la présentation d’œuvres en cours de réalisation, les explications techniques au sujet des pigments et des glaçures de même que l’atelier d’artiste en résidence et les classes de maître, exposent la science et le savoir-faire artistique nécessaires à la réalisation d’une œuvre. D’autre part, l’accumulation d’objets dans les réserves visibles, les postes informatiques qui donnent accès à la base de données de l’institution

et les œuvres uniques isolées sur leur socle convoquent plutôt l'œil du connaisseur ou incitent à adopter une attitude contemplative devant l'œuvre. Ce sont alors les réseaux de connaissances élaborés une fois l'œuvre terminée et institutionnalisée qui sont exposés.

Mais, à travers cette muséographie qui fragmente et dissèque son objet, le V & A s'expose lui-même. Ultimement, cette étude de cas démontrera comment, en faisant de la céramique un lieu de rencontre exemplaire entre des savoirs de différentes natures, le musée instrumentalise les objets de ses collections dans une entreprise d'autolégitimation.

HIROMI MATSUI (JAPON)

UNIVERSITÉ DE TOKYO / UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE
hiromi.88888.0725@hotmail.co.jp

MESURE ET DÉMESURE DANS L'ŒUVRE DE PABLO PICASSO : RECHERCHES DE PROPORTION ET FORMATION D'UNE NOUVELLE ANATOMIE EN 1907

L'objectif de cette intervention est de clarifier un nouvel aspect de l'anatomie chez Pablo Picasso en 1907 issu de sa formation académique. L'expression du corps humain chez Picasso à cette époque est un domaine déjà bien exploré, que ce soit face à l'héritage de Cézanne, des arts primitifs ou de la tradition académique du dessin. La subversion des canons et l'application des optiques classiques, ces deux aspects contradictoires sont pour Picasso les deux faces d'une même médaille, où une oscillation permanente entre construction et déconstruction, entre règle et liberté serait un principe dynamique de sa création artistique.

Pour aborder ce questionnement plus systématiquement, cette intervention tentera d'illustrer par trois dessins la façon dont se constituent ces nouvelles anatomies picturales chez Picasso en 1907. Nous verrons qu'elles démontrent notamment comment Picasso a recherché une nouvelle anatomie du corps humain à cette époque. Stratifiant le corps humain de façon proportionnelle en juxtaposant des lignes parallèles, les dessins sont clairement issus du courant académiste. En fait, nombreuses sont les œuvres qui appliquent ces proportions en 1907. Cependant, Picasso indique cinq différentes manières de mensurations dans ses dessins, et les met en usage parfois individuellement. Pour savoir leur mode d'emploi, les représentations du corps humain en 1907 seront d'abord classifiées selon leur caractère stylistique, avant d'examiner la façon dont Picasso applique les mesures à chaque type de figure humaine. La modalité de ces mesures nous amènera à repenser l'intérêt anthropométrique de Picasso comme un des moteurs essentiels dans sa création de nouvelles anatomies.

AMI NISHIJIMA (JAPON)

UNIVERSITÉ DE KYOTO
AMIE.12LUNE@gmail.com

L'EMPLOI DES THÉORIES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES DANS LA REPRÉSENTATION DU MONDE ANTIQUE AUTOUR DE DELACROIX

Cette communication examine la façon dont les peintres au milieu du XIX^e siècle en France exploitent les sources littéraires et les théories artistiques. Ayant évolué en outre grâce à Diderot et à Lessing, les principes touchant au rapport des différents genres artistiques comme la peinture, le théâtre et la littérature, influencèrent la réception de la peinture dans la première moitié du XIX^e siècle, comme l'ont montré Maria-Anna Jonker et Michael Fried. Le but de cette communication est d'étudier l'attitude des peintres face à ces théories lorsqu'ils représentent l'histoire du monde antique. Bien que les sujets de l'Antiquité grecque et romaine aient été toujours privilégiés par l'Académie au XIX^e siècle, l'École des Beaux-Arts n'accordait pas autant d'importance à l'enseignement de l'histoire ou de la littérature par rapport à celui du dessin. Nous analyserons les œuvres de l'époque et leurs références pour éclaircir le rôle des sources littéraires et historiques ainsi que le rôle de théories artistiques. Par exemple, dans la peinture de Delacroix exposée au Salon de 1838, la *Médée furieuse*, nous remarquons que le peintre s'appliqua à la pratique traditionnelle de l'étude de plusieurs sources littéraires et à la référence des grands maîtres de la peinture, tout en s'inspirant du *Laocoon, ou des Limites respectives de la poésie et de la peinture* de Lessing (1766, traduction française publiée en 1802) pour atteindre l'expression picturale d'« un jet, une ardeur, une existence charnelle (...) qui remue le spectateur » (d'après E.J. Delécluze, *Journal des Débats* 8 mars 1838).

LÉONARD POUY (SUISSE)

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE/UNIVERSITÉ DE GENÈVE
leonard.pouy@inha.fr

ENFANTS DE MARS ET DE MERCURE ? IMAGES DU SOLDAT DANS LA SCÈNE DE CORPS DE GARDE HOLLANDAISE AU XVII^e SIÈCLE

Présent en germe dans l'art flamand du XVI^e siècle puis repris à Haarlem dans les premières décennies du siècle suivant, le motif de la prise de butin, ou *rooverij* (de l'ancien français *roberie*), devient un sujet de choix pour une jeune génération d'artistes amstellodamois actifs à partir des années 1620 tels Willem Duyster, Pieter Codde ou Simon Kick. Il participe en cela des premiers développements de la scène de corps de garde en tant que catégorie artistique autonome, clairement identifiée à l'époque et représentant dans un premier temps des soldats retranchés dans de sombres intérieurs afin d'examiner le contenu de coffres préalablement pillés, en présence ou non de leurs riches propriétaires retenus en otages.

Si de telles images peuvent être rattachées à l'iconographie de *Mars ennemi des Arts* et autres *misères de la guerre*, force est pourtant de constater combien la figure du soldat gagne rapidement en complexité : représenté selon les normes nouvelles fixées par certains manuels militaires récents,

le soldat hollandais semble en effet quitter les tristes oripeaux du déserteur en maraude pour revêtir les luxueux atours de l'officier éclairé et raffiné, désormais capable d'apprécier la qualité artistique des objets qu'il dérobe, à la manière du *kunstliebhaber* ou de l'amateur.

Cette déconcertante mutation de l'iconographie martiale, suivant dans un même mouvement l'éloignement spatial et temporel des conflits militaires de l'époque ainsi que l'enrichissement tant financier que culturel d'un groupe d'artistes et de leur clientèle, témoigne d'une volonté manifeste de légitimer une pratique artistique émergente, porteuse d'un discours théorique nouveau.

PASCALE RATOVONONY (FRANCE)

UNIVERSITÉ DE PARIS I PANTHÉON-SORBONNE
ratovono@phare.normalesup.org

L'EXPÉRIMENTATION À L'ŒUVRE : LES TRANSFERTS MÉTHODOLOGIQUES DANS LE CINÉMA DE JEAN ROUCH, DES MAÎTRES FOUS (1954) À TOUROU ET BITTI (1972)

Des années 1950 aux années 1980, les films anthropologiques que Jean Rouch tourne au Niger et en France témoignent d'un échange des méthodes de l'anthropologie et de l'art. Ce sont en effet des objets de non-savoir, qui privilégient la mise en place de questions plutôt que l'établissement d'une vérité : par le montage de captations documentaires avec des jeux de fiction et des expériences sociologiques, ils produisent un paradoxal « cinéma-vérité » se réclamant des trompe-l'œil comme des collages surréalistes et invitant à concevoir la science en dehors de tout essentialisme. Ce sont également des anti-objets d'art qui refusent la fascination pour la beauté exotique et attestent, en montrant l'homme contemporain aux prises avec l'Histoire, de la difficulté à maintenir les canons de représentation du corps comme à en créer de nouveaux.

C'est cependant par les notions d'« expérimentation » par opposition à invention, et de « pratique » par opposition à œuvre, que l'on caractérisera plus précisément l'apport de Jean Rouch à l'histoire de l'art. Au croisement du surréalisme et de la culture songhay, il propose une définition de l'art élargie aux rituels et aux processus, anticipant le développement de la performance. Son travail accompagne également la naissance de l'anthropologie comme science de l'homme, et non des peuples extra-européens, et comme science réflexive théorisant le statut du regardant – en rupture avec une ethnographie trop souvent utilisée pour justifier la situation coloniale. La réflexion méthodologique de Rouch sur l'art et le savoir mène ainsi à la constitution d'une utopie politique.

NATASHA RUIZ-GOMEZ (GRANDE BRETAGNE)

UNIVERSITY OF ESSEX, COLCHESTER

natashar@essex.ac.uk

THE 'SCIENTIFIC ARTWORKS' OF PAUL RICHER

In the years around Jean-Martin Charcot's death in 1893, one of his most important protégés embarked on a sculptural project that, upon examination, reveals the artistic and scientific hazards inherent in the blind trust in objectivity that served as the project's primary motivation and justification. Doctor Paul Richer (1849-1933), the Hôpital de la Salpêtrière's resident artist and later Professor of Anatomy at Paris' École des Beaux-Arts, made a series of Realist sculptures of 'the principle types of nervous pathology'. Richer's works served as an alternative to wax casts and photographs, the customary media for illustrating illness; his sculpture was considered to be equally 'truthful', but had the added benefit of enabling the *savant-artiste* to intervene for the purposes of animating his subjects and emphasising their symptoms. This is perhaps why, after the death of Charcot, the Salpêtrière School adopted a new kind of medical specimen and a new category of sculpture: 'scientific artworks', as these sculptures by Richer were called, suggesting a move away from the index in favour of a more artistic rendering. These pathological sculptures are a testament not only to the ways in which disease was visualized, classified and understood at the end of the nineteenth century, but also to the ways in which power, agency and ethics were reified at the Salpêtrière.

MÉLANIE SALITOT (FRANCE)

UNIVERSITÉ DE PARIS-SORBONNE

melanie.salitot@orange.fr

LES HIÉROGLYPHES S'ILLUSTRENT : LE DÉFI ÉDITORIAL DES OUVRAGES DE CHAMPOLLION AU SERVICE DES ARTS ET DES SCIENCES

Le déchiffrement des hiéroglyphes par Jean-François Champollion marque une avancée décisive dans le domaine de l'égyptologie et nécessitait une diffusion éditoriale de grande ampleur, qui se concrétise notamment par la publication de la *Grammaire égyptienne* (1836) et des *Monuments d'Égypte et de Nubie* (1835-1845).

Ces ouvrages devaient répondre à une réelle attente de la communauté scientifique, perceptible dans l'engagement du gouvernement français dans cette entreprise en tant qu'acquéreur des manuscrits de Champollion et principal souscripteur. Les frères Didot, imprimeurs de l'Institut de France et de la Marine réputés pour la perfection de leurs éditions, furent chargés de la publication. Le principal enjeu scientifique résidait dans la restitution par la gravure des relevés de Champollion. Il mobilisa tout le savoir-faire et l'inventivité des éditeurs, qui, pour parvenir à leur fin s'assurèrent la collaboration de l'un des plus grands imprimeurs lithographes de son temps : Charles Motte. A cela s'ajoutait le caractère éminemment national de ces publications, et tout particulièrement des *Monuments d'Égypte et de Nubie*, fruits de l'expédition franco-toscane menée par

Champollion et Rosellini en 1828-1830. Il s'agissait de surpasser l'édition réalisée de leur côté par les Italiens, en améliorant notamment la qualité des illustrations, leur nombre, ainsi que le luxe général de l'ouvrage.

Cette communication propose ainsi d'interroger les modalités de réalisation de ces ouvrages, et plus largement les innovations techniques suscitées ou conditionnées par la nécessité de diffusion des avancées scientifiques et archéologiques au XIX^e siècle.

SARAH SALOMON (ALLEMAGNE)

TECHNISCHE UNIVERSITÄT, BERLIN
sarah.e.salomon@gmail.com

« [...] NON SEULEMENT SUPERFLUE MAIS ABSOLUMENT NUISIBLE » - D'ANGIVILLERS KUNSTPOLITIK UND DIE ANGST VOR EINEM POPULÄREN KUNSTZENTRUM IM PARISER COLISÉE (1776/1777)

Im Frühjahr 1776 konnte der Comte d'Angiviller, neuer Generaldirektor der königlichen Kunstverwaltung, darauf hoffen, mit der Schließung der Académie de Saint-Luc, der ältesten und wohl einzigen Konkurrentin der Académie royale, die staatliche Macht über die Bildenden Künste weiter gefestigt zu haben. Als allerdings noch im selben Jahr mit J. A. de Peters und Antoine de Marcenay de Ghuy zwei ehemalige Lukas-Akademiker eine jährliche Kunstausstellung im Colisée, einem populären Pariser Vergnügungszentrum, einrichteten, die allen Künstlern aus dem In- und Ausland freien Zugang gewährte, geriet das Monopol der königlichen Kunstverwaltung erneut in Gefahr. Die Provokation der Ausstellungsmacher war perfekt, als im Zuge der ersten Ausstellung bereits weiterführende Pläne zur Etablierung einer ebenfalls frei zugänglichen Zeichenschule im Colisée publik wurden. Das Bedrohungspotential war umso größer, als die Verantwortlichen des Colisée anders als die ehemaligen Akademiker von Saint-Luc nicht versuchten, das staatliche Akademiewesen zu kopieren, sondern diesem selbstbewusst das Projekt eines freien und populären Kunstzentrums entgegensetzten. Eine solche Gegen-Institution hätte die Grundfesten des elitären staatlichen Kunstsystems, das nicht zuletzt über die strikte Reglementierung des Zugangs zu Kunst und Kunstwissen funktionierte. Es überrascht also wenig, dass ein erbittert ausgetragener Rechtsstreit im staatlichen Verbot jeglicher Kunstprojekte im Colisée mündete. Ziel der Präsentation wird es sein, anhand der Analyse dieses Fallbeispiels die institutionellen und sozialen Konflikte der Kunstpolitik in den letzten Jahrzehnten des Ancien Régime zu verdeutlichen.

GREG SALTER (GRANDE BRETAGNE)

UNIVERSITY OF EAST ANGLIA, NORWICH
g.salter@uea.ac.uk

THE BODY AND KINSHIP IN THE ART OF KEITH VAUGHAN IN BRITAIN IN THE 1940S AND 1950S

The British painter Keith Vaughan (1912-1977) was deeply concerned both with the male body as a subject and the possibilities of sociality as a queer figure in Britain during and after the Second World War. His early works directly address his all-male, largely contented life in the Non-Combatant Corps (NCC) as a conscientious objector during the war, while also referencing his idyllic pre-war trips to the seaside resort of Pagham with groups of men. In his extensive journals and in his art, Vaughan records and reflects on these fleeting, fragile instances of intimacy, while also recounting queer experience in London at this time and his efforts to build a new life for himself as an artist once the war had ended.

Building on this range of relationships that make up Vaughan's immediate past, my paper will address how his paintings of the 1950s reflect on and engage with possibilities of sociality through the male body. Drawing on the work of queer and gender theorists, I will argue that Vaughan's art can be considered as working in terms of non-linear queer time (reworking the past towards a future) and non-genealogical definitions of kinship, based on the repeated 'doing' of relationships. In his large scale assemblies of figures, re-imaginings of Greek myth and single male figures, Vaughan makes the male body into a medium for doing and re-doing kinship, across time, at a moment when to be queer in Britain could offer largely unsatisfactory and challenging ways of being.

ELENA SALZA (ITALIE)

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI "ROMA TRE"
elenaslz@gmail.com

I SAPERI DELL'ARTE CONTEMPORANEA

A partire dall'analisi di alcune opere di Claudio Parmiggiani, *Theatrum Orbis* (1976), *Mutus Liber* (1976), *Versukenbeit* (1975), definite dall'autore «teatri di memoria», saranno discussi i riferimenti iconografici in relazione alla conoscenza delle *imagines agentes* della mnemotecnica, al recupero del materiale visivo della tradizione alchemica mediata dalla frequentazione dei testi junghiani, alla nozione di *mirabilia* indagata da Adalgisa Lugli a partire dalle intuizioni di Julius von Schlosser.

La comprensione delle procedure visive operate dall'autore in *Phisiognomia Coelestis* (1975), *Clavis* (1976), *Tela filosofica* (1977), *Salita della memoria* (1977), *Studiolo* (1981), *Alchimia* (1982) permetterà di indagare le convergenze tra la ricerca iconografica dell'artista e gli studi storico-artistici di Adalgisa Lugli, intendendo così proporre uno schema interpretativo che consenta di ricostruire la rete dei saperi sottesa, confermando l'ipotesi che le pratiche artistiche contemporanee siano sollecitate proprio dal dialogo tra discipline diverse.

Attraverso questa analisi é possibile chiarire come la procedura del recupero privilegi quelle immagini nelle quali esiste un accumulo di saperi, per aggirare una ambiguità formale, sostituita da una personale appropriazione di immagini concepite come oggetti di conoscenza, e rintracciare un possibile modello interpretativo nella collezione e nel museo, intesi come paradigma per la ricapitolazione di un sapere diffuso.

MARIA SHPOLBERG (FRANCE)

ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE, PARIS
maria.shpolberg@ens.fr

VOIR, EST-CE SAVOIR? LA 'NOUVELLE OBJECTIVITÉ' DE KARL BLOSSFELDT ET D'ALBERT RENGER-PATZSCH

« *We have – through a hundred years of photography and two decades of film – been enormously enriched* », écrivait László Moholy-Nagy en 1925. « *We may say that we see the world with entirely different eyes* ».

Dans son livre *Malerei, Fotografie, Film (Peinture, Photographie, Cinéma)*, il chante l'éloge de la « Nouvelle Vision » introduite en Allemagne dans les années vingt par le mouvement appelé par la suite la « Nouvelle Objectivité ». Quelle était alors cette « Nouvelle Vision » du monde, au sens propre et au sens figuré ? Et quel rapport entretenait-elle avec la restructuration du regard par la photographie et par le cinéma dont parle Moholy-Nagy ?

Dans cette communication, on cherchera des réponses à ces questions dans deux collections de photographies apparues simultanément en 1928 – *Urformen der Kunst* de Karl Blossfeldt (1865-1932) et *Die Welt ist schön* d'Albert Renger-Patzsch (1897-1966). On s'interrogera sur la manière dont ces deux investigations des formes communes au monde naturel et au monde industriel font usage d'un nouveau format – celui du photo-essai – pour brouiller la distinction entre l'organique et l'inorganique, le spécifique et l'abstrait, l'ancien et le nouveau et remettre en question la position de la photographie entre l'art et la science. On soutient finalement que la « nouveauté » de la vision issue de la « Nouvelle Objectivité » est liée à sa capacité d'établir des nouvelles taxonomies et donc à produire un nouveau *savoir*, conçu comme un nouveau système de classement, à partir de l'acte de *voir*.

CHIARA DI STEFANO (ITALIE)

UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA
chiara_distefano@gmail.com

ART HISTORY'S MISUNDERSTANDINGS. US EXHIBITION STRATEGY AT THE VENICE BIENNALE DURING THE COLD WAR

Questo intervento vuole dimostrare come può essere facile, attraverso una progressiva parcellizzazione delle fonti, proporre un'interpretazione mistificata delle strategie espositive alla Biennale di Venezia degli Stati Uniti durante la Guerra Fredda. La mia riflessione su arte e storia dell'arte come una fonte di conoscenza prende le mosse dall'articolo di Kozloff "American Painting during the Cold War" (1973) dove l'autore sottolinea le somiglianze tra la retorica della Guerra Fredda e la promozione dell'Espressionismo Astratto, trovando una coincidenza tra gli interessi del MoMA e della CIA nel presentare l'Arte Astratta come un veicolo di libertà e democrazia.

In questo senso il libro di Guilbaut "How New York Stole the Idea of Modern Art", sostiene la posizione che vede il movimento dell'Espressionismo Astratto come una vera e propria creazione della CIA stessa. La posizione è ovviamente radicale e durante le mie ricerche ho riscontrato posizioni che divergono anche totalmente da quella di Guilbaut. In questo intervento, facendo riferimento alla retorica della Guerra Fredda, voglio sottolineare come e quando i Servizi Segreti (USIA) abbiano realmente gestito il padiglione USA alla Biennale di Venezia e come questa ingerenza sia stata letta da critici e storici dell'arte appartenenti a diverse fazioni, utilizzando le fonti di archivio rintracciate tra Italia e Stati Uniti e tentando di fornire un quadro completo di questa complicata vicenda.

FRANÇOIS TRAHAI (FRANCE)

UNIVERSITÉ MICHEL DE MONTAIGNE – BORDEAUX 3
fr.trahais@yahoo.fr

L'APPARTEMENT DE GHISLAIN MOLLET-VIÉVILLE, UN LIEU D'ARTS ET DE SAVOIRS

Entre 1975 et 1992, le numéro 26 de la rue Beaubourg à Paris est l'adresse de Ghislain Mollet-Viéville. Cet expert auprès de la Cour d'Appel de Paris est également l'un des collectionneurs d'art minimal et d'art conceptuel les plus singuliers de la fin du xx^e siècle. Aujourd'hui encore ses activités d'agent d'art participent de manière très influente à l'art actuel ; mais c'est dès le milieu des années 1970 que Ghislain Mollet-Viéville repense et modernise le statut du collectionneur privé. Des pièces de Sol LeWitt, Lawrence Weiner, et Daniel Buren organisent l'espace autant que l'architecture initiale de l'appartement faisant de la collection une œuvre globale et, de surcroît, *in situ*. C'est évidemment un lieu de résidence, mais également un espace d'exposition et de discussions. La collection y est pensée comme un outil critique, car en s'intéressant davantage aux discours théoriques qu'à la matérialité des objets, Ghislain Mollet-Viéville influence les stratégies

et les pratiques de certains artistes français des années 1980 tels que Philippe Thomas ou Paul Devautour. Aujourd'hui reconstitué au sein du Mamco de Genève, l'*Appartement* de Ghislain Mollet-Viéville est considéré comme un lieu fondamental de l'histoire de l'art la plus récente. Les œuvres sont nombreuses à y être exposées mais les concepts, les idées et toute l'immatérialité des rencontres inédites dont elles furent le théâtre, continuent encore aujourd'hui à questionner le statut de l'auteur et du collectionneur.

MADDALENA VACCARO (ITALIE)

ARCHIVIO DI STATO DI MILANO
maddalena.vaccaro@gmail.com

LO SPAZIO LITURGICO E MANIFESTAZIONE DEL SAPERE NEL XII SECOLO. ALCUNI CASI ITALIANI

Il presente intervento vuole mettere in luce come l'iconografia delle opere d'arte all'interno degli edifici religiosi del XII secolo sia strettamente connessa allo spazio entro cui tali opere sono collocate e come contribuisca attivamente alla sua semantizzazione in senso simbolico e funzionale.

I soggetti rappresentati infatti sono, allo stesso tempo, manifestazioni delle molteplici conoscenze del peculiare ambiente culturale che le ha ideate e immagini utilizzate per connotare e differenziare gli spazi liturgici.

Per dimostrare la consapevolezza di questo utilizzo delle immagini nello spazio verranno presentati i dati delle ricerche condotte su alcuni mosaici pavimentali romanici (S. Tommaso di Acquanegra sul Chiese (Mn) e cattedrale di Novara) e diverse problematiche presentate dai capitelli figurati di chiostri romanici italiani, i quali necessitano di essere indagati secondo questo approccio già avviato in sede internazionale.

Riprendendo un'idea di Yves Christe, è possibile intendere le «rappresentazioni sintetiche», ovvero quelle in cui i molteplici riferimenti si sovrappongono, come una dimostrazione della volontà dei committenti di commentare e interpretare i soggetti, quasi assumendo un ruolo di «esegeti» iconografici, i quali stabiliscono e «modellano» differenti programmi iconografici che risentono dell'influenza del proprio contesto culturale e storico.

Le problematiche trattate saranno:

- Programmazione iconografica come «manifestazione» di conoscenze
- Molteplicità di saperi e loro adeguamento/interazione con uno spazio simbolico
- Soggetti iconografici con valore simbolico proprio, ma relazionato ad altri soggetti
- Percezione delle immagini come «acquisizione» di conoscenze
- Spettatore come «connettore» di conoscenze

Le opere d'arte così indagate costituiscono fondamentali e preziosi «documenti» anche per l'indagine storica.

DOROTHEE WAGNER (ALLEMAGNE)

FREIE UNIVERSITÄT, BERLIN
dorotheewagner@gmx.de

MATERIALIZIERUNG DES WISSENS. OBJEKTHAFTE STRUKTUREN IN DEN SCHRIFTEN ROBERT SMITHSONS

Die Verflechtung von Kunst und Wissen spiegelt sich nicht nur in den Kunstwerken, sondern auch in den Schriften bildender Künstler wider. Im Laufe des 20. Jahrhunderts mehren sich die Beispiele solcher Dokumente, in denen der Text als reproduzierbare Spur künstlerischen Wissens Verwendung findet. Künstler nutzen das Schreiben, um ein Programm zu formulieren, um ihre künstlerische Strategie für den Leser zu ent- oder vielmehr zu verschlüsseln, um Objekt und Idee zu kontextualisieren. Neben dieser institutionellen Funktionalität des Künstlerkommentars entsteht während der 1960er aber auch eine ganz eigene Dimension des Künstlertextes, die die Dichotomie der Moderne von Form und Inhalt, von Objekt und Repräsentation aushebelt.

Verschiedene Beispiele dieser Zeit machen deutlich, dass das Motiv der Wissensvermittlung und der Bedeutungszuweisung in den Künstlerschriften eine immer geringere Rolle spielt. Den Texten wird die Funktion zugeschrieben, das Objekt zu ersetzen, statt es zu umschreiben. Insbesondere die Schriften Robert Smithsons zeichnen sich allerdings durch eine ganz eigene Textualität aus, die nicht mit Lucy Lippards Begriff einer „Dematerialisierung“ von Kunst vereinbar ist. Sein Text „Entropy and the New Monuments“ lässt sich auf den ersten Blick als eine theoretische Abhandlung zur Entropie in der Kunst seiner Zeit lesen. Doch ob der zahlreichen Sprünge innerhalb verschiedener Themen- und Begriffsfelder erschließen sich dem Leser keine Kenntnisse zur Entropie. Vielmehr lassen sie eine eigene textuelle Materialität entstehen, die Entropie nicht erklärt, sondern für den Leser erfahrbar macht. Wissen erschließt sich hier nicht über den Inhalt, sondern über die dem Text eigene Materialität.

JULIA WEBER (ALLEMAGNE)

ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE, MÜNCHEN
Julia.Maria.Weber@gmx.de

DIE MEIßENER PORZELLANMANUFAKTUR - EINE IM SINNE DES MERKANTILISMUS VORBILDICHE VERBINDUNG VON KUNST UND WISSENSCHAFT

Mit der Gründung der Meißeener Manufaktur im Jahr 1710 wurde die jahrhundertealte Suche nach dem in China und Japan wohl gehüteten Geheimnis der Porzellanherstellung erstmals zum Erfolg geführt. August der Starke, Kurfürst von Sachsen und in Personalunion zugleich König in Polen, demonstrierte damit den überragenden technisch-wissenschaftlichen Entwicklungsstand seines Landes. Von Anfang an war mit der Nacherfindung des fernöstlichen Porzellans die Hoffnung verbunden, fort an den europäischen Porzellanhandel zu dominieren und – wie zuvor die

Niederländische Ostindienkompanie – auf diese Weise zu großem Reichtum zu gelangen. Doch erst zwei Jahrzehnte später schien diese Aussicht in greifbare Nähe gerückt zu sein: Nicht nur hatten entscheidende technische Entwicklungen die Konkurrenzfähigkeit der Meißener Produkte erheblich gesteigert; exakte Kopien japanischer Kakiemon-Porzellane waren von französischen *connaisseurs* zunächst überdies für ostasiatische Originale gehalten worden, wodurch sich das *porcelaine de Saxe* auf dem tonangebenden europäischen Luxuswarenmarkt in Paris große Anerkennung erwarb. Dieser unverhoffte Triumph wirkte sich auf die Planungen für das Dresdner „Porzellanschloss“, das Japanische Palais, aus. Das davon angestoßene neue Ausstattungskonzept sah für die zentrale Throngalerie just die in Frankreich so geschätzten Meißener Kopien japanischer Kakiemon-Porzellane vor, die die Überlegenheit der sächsischen Produkte über die ostasiatischen bezeugen sollten. Das unausgeführte Deckenbild hätte die Meißener Manufaktur als gelungenes Paradebeispiel für die kluge Wirtschaftspolitik eines vernunftgeleiteten Regenten herausgestellt, der durch geschickte Förderung der Künste und Wissenschaften landeseigene Bodenschätze fruchtbar zu machen und im Sinne des Merkantilismus vorbildliche neue Kunstgewerbe zu etablieren wusste, die zugleich das Renommee und den Reichtum des Kurfürstentums erheblich mehrten.

ROSALI WIESHAU (ALLEMAGNE)

LUDWIG-MAXIMILIAN-UNIVERSITÄT, MÜNCHEN
rosali.wiesheu@gmx.de

DIE KÜNSTLERREZEPTION ALS THEORETISCHE LEGITIMATIONSSTRATEGIE : ZUR REZEPTION VON ALBERTO GIACOMETTIS ŒUVRE

Kaum ein Künstler wurde zu Lebzeiten von einer vergleichbaren Anzahl namhafter Denker, Dichter und Philosophen interpretiert wie der Schweizer Bildhauer, Maler und Zeichner Alberto Giacometti (1901-1966). Die divergierenden, teils stark philosophisch-ideologisch aufgeladenen, teils literarisch-metaphorisch geprägten Interpretationsansätze sind überdies bestimmend geworden für die wissenschaftliche Rezeption von Giacomettis Oeuvre heute.

Während sich Giacomettis Rezeption der späten zwanziger und frühen dreißiger Jahre primär innerhalb der führenden, aber verfeindeten Pariser Intellektuellenkreise um André Breton und Georges Bataille vollzog, ging Anfang der vierziger Jahre mit dem Wandel in Giacomettis Werkkonzeption auch ein Wechsel des intellektuellen Milieus einher: Giacometti intensivierte den bereits 1939 einsetzenden Kontakt mit dem französischen Philosophen und Begründer des Existenzialismus, Jean-Paul Sartre. Infolge dessen avancierte die Rezeption Giacomettis in diesem primär existenzialistisch geprägten Kreis zum maßgeblichen Referenzpunkt für die Deutung seines Spätwerks heute.

Das vorliegende Forschungsvorhaben verfolgt das Ziel, die Kontexte, innerhalb derer Giacometti künstlerisch tätig war, auszuwerten, zu analysieren und Verbindungen, Überschneidungen, Divergenzen und Diskrepanzen der verschiedenen Gruppen und geistesgeschichtlichen Strömungen evident zu machen. Die Rezeption Giacomettis in den verschiedenen Kontexten setzt ein spezifisches geistesgeschichtliches und historisches Wissen voraus, das es in seiner theoretischen Reinform und praktischen Umsetzung herauszufiltern

gilt und in Bezug zur Analyse der Giacometti-Rezeption zu examinieren gilt. Hierbei soll ebenso die Frage diskutiert werden, ob und inwieweit die zeitgenössische Rezeption mit der wissenschaftlichen Rezeption übereinstimmt oder von ihr abweicht. Der Vortrag verfolgt ein interdisziplinär ausgerichtetes Forschungsvorhaben und ist von der Annahme getragen, dass Giacomettis Kunstwerke nicht nur als konkrete Beiträge zur westlichen Kunstgeschichte zu lesen sind, sondern zugleich als Spiegelflächen für einen geistesgeschichtlichen Diskurs gesehen werden können, der sich über die Analyse von Giacomettis Rezeption unter Berücksichtigung des historischen und ideologischen Kontexts evident machen lässt.

Auf einer Metaebene soll so ein Beitrag geleistet werden zum Verhältnis von Kunst und Wissen, der sich über die Analyse der Rezeption des Künstlers herausarbeiten und veranschaulichen lässt.

YUKIKO YOKOYAMA (FRANCE)

UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE
yukiko.yokoyama.102@gmail.com

FIGURE MOUVANTE DE PIERRE BONNARD : UNE SÉRIE DE DESSINS ET DE LITHOGRAPHIES DE LA FEMME AU PARAPLUIE

Au début de sa carrière, Pierre Bonnard se consacre aux dessins de l'homme qui marche dans la ville de Paris. Sa production graphique antérieure à 1900 vise à une sorte d'instantané où l'immédiateté du geste l'emporte sur la reproduction des formes. En 1894, il produit une lithographie intitulée *Femme avec un parapluie*. A propos de l'arabesque impressionnante de sa jupe, Ursula-Perucci Petri remarque qu'il s'agit d'une citation de la forme de l'Ukiyo-e de Kunisada. Deux ans après cette œuvre, il dessine une femme en position presque identique mais renversée. Cependant, dans ce dessin, tout en gardant l'image de la première, il essaie de dissoudre la forme pour saisir le mouvement de la femme et, pour ainsi dire, le moment de l'apparition et de la disparition de la figure, en rejoignant ainsi une sensation plus profonde et essentielle de la vision. Finalement, ce dessin est répété dans une autre lithographie *Place le soir* (1896), l'une des treize estampes de l'album *Quelques aspects de la vie de Paris*. Ainsi, Bonnard a commencé son exploration de la figure par une pratique de la forme solide, aux contours affirmés, suivant un processus de dissolution ou de brouillage de la forme originelle. Il a cherché la représentation nouvelle du corps humain au-delà d'un système de proportions idéalisées.